



1. J. Malarz, *Melancholia*, 1890–1894, ol., pł., 139,5 × 240 cm; Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin. Fot. za: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/25/Malarz_melancholia.jpg/1280px-Malarz_melancholia.jpg (data dostępu: 7.04.2022)

Tytuł jako farmakon

Dzieje tytułów obrazu Jacka Malczewskiego znanego pod nazwą *Melancholia*

Paulina Łuczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Przedmiot analizy stanowią tytuły jednego z najsłynniejszych obrazów Jacka Malczewskiego – malowanego w latach 1890–1894 [fig. 1]. Powszechnie znany go jako *Melancholię*¹, jest jednak również opatrzony odmiennym, wieloczłonowym tytułem odautorskim zamieszczonym na odwrociu. Pomimo faktu, że obraz ten był opisywany wielokrotnie od ponad 100 lat, kwestii tytułów nie zostało dotąd poświęcone osobne studium. Artykuł ma na celu przedstawienie historii obu wersji (w tym zwrócenie uwagi na stosowanie błędnego zapisu interpunkcyjnego w przypadku tytułu odautorskiego) oraz ukazanie ich wpływu na recepcję dzieła.

Analiza tekstów źródłowych pochodzących z okresu od lat 90. XIX w. do lat 30. XX w. (krytyka artystyczna) oraz od połowy w. XX do dzisiaj (historia sztuki) wymaga sięgnięcia do badań z obszaru metakrytyki. Dla prawidłowego zrozumienia tendencji opisowych i interpretacyjnych szczególnie pomocna będzie praca Diany Wasilewskiej dotycząca krytyki z okresu dwudziestolecia międzywojennego², w której autorka precyzyjnie przedstawiła style odbioru³ i metody krytyczne wykształcone w XIX wieku. Tekst kluczowy dla wyodrębnienia głównych nurtów studiów historycznoartystycznych prowadzonych nad omawianym dziełem oraz wskazania problemów podejmowanych w drugiej połowie XX w. przez badaczy stanowi wstęp Piotra Juskiewicza do zbioru referatów wygłoszonych podczas konferencji dotyczącej *Melancholii* Malczewskiego, jaka odbyła się w Rogalinie w 2002 roku⁴.

Refleksja nad relacją między słowem a obrazem skłania do sięgnięcia po metody wprowadzone przez poststrukturalistyczny nurt historii sztuki. Przyjęcie wskazanej perspektywy implikować będzie zerwanie z wyraźnym podziałem na sferę werbalną oraz sferę wizualną. Znaki wyrażone przy pomocy środków malarskich traktowane będą jako równorzędne w stosunku do znaków zawartych w piśmie:



¹ Obraz jest własnością Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu; nr inw. Mp1300.

² D. Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917-1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013.

³ Styl odbioru rozumiem jako „rodzaj postawy krytycznej wynikającej ze świadomie wyznawanych poglądów, ale też z nawyków kulturowych czy obowiązujących tendencji estetyczno-ideologicznych. Styl odbioru to wreszcie z góry określony zespół oczekiwań skierowanych w stronę dzieła, ukierunkowujący odbiór i rzutujący na sposób jego oceny” (D. Wasilewska, *op. cit.*, s. 143; definicja na podstawie: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997 s. 63).

⁴ P. Juskiewicz, *Wstęp. Między fizyką a metafizyką obrazu*, [w:] „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 17-18 grudnia 1998, red. *idem*, Poznań 2002.

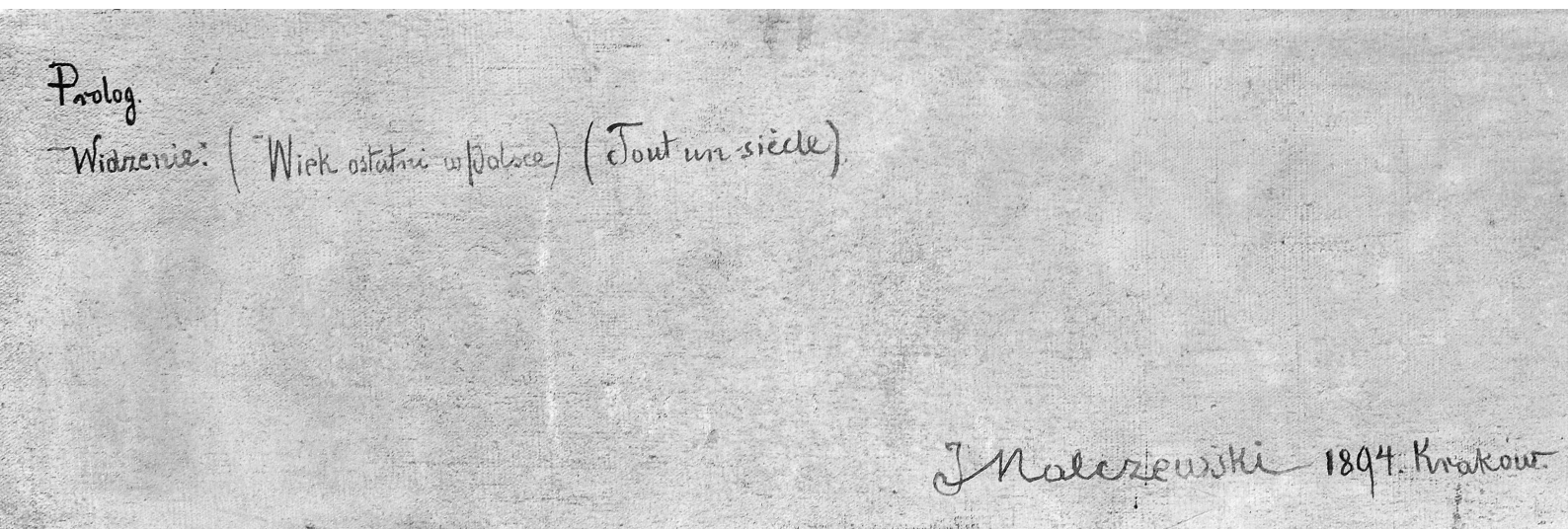


⁵ J. Derrida, *Farmakon*, [w:] *idem*, *Pismo filozofii*, wybór, przedm., przeł. B. Banaśiak, Kraków 1992.

liter i przestankowania. Wykorzystany zostanie aparat pojęć wprowadzonych do dyskursu przez Jacques'a Derridę: „farmakon”, „śląd” oraz „sygnatura”. Przywołując starogreckie słowo „*farmakon*”, Derrida zwrócił uwagę na oksymoroniczne napięcie między jego sensami, ponieważ tłumaczyć je można zarówno jako ‘lekarstwo’, jak i jako jego przeciwieństwo – ‘truciznę’⁵. Termin ten trafnie określa relację między dziełem, tytułem i odbiorcą sztuki, gdy słowo jest traktowane jako klucz uwiarygadniający interpretację, choć zarazem prowadzi to do jej ukierunkowania i tym samym ograniczenia.

Odwrocie

Odwrocie obrazu zaskakuje. Po pierwsze faktem, że na prostokątny blejtram o wymiarach 139,5 cm w pionie i 240 cm w poziomie naciągnięte zostało nie jedno, lecz dwa zszyte ze sobą kawałki płótna. Pozioma linia szwu przebiegająca na ok. $\frac{1}{4}$ wysokości obrazu tworzy rodzaj siatki wraz z pionowymi poprzeczkami wzmacniającymi blejtram i dzielącymi pole na trzy równe części. Oba pasy lnianego płótna różnią się między sobą: dolny jest jasnobezowy, o gęstszym splocie⁶, górny zaś – wyraźnie ciemniejszy, brązowy. O ile w obszarze dolnego pasa dostrzec można jedynie ślady powstałe w wyniku upływu czasu, o tyle w obszarze górnego rozmieszczono nietypowe elementy. Wzrok przykuwa namalowany w centrum bezpośrednio na surowym płótnie podłużny biały prostokąt. Krótszymi bokami niemalże styka się on z poprzeczkami blejtramu. Jego krawędzie są nieregularne i na licznych odcinkach rozmazane, narożniki zaokrąglone, malowane płynnymi ruchami okrągłego pędzla, a dookoła zamalowanego obszaru zauważyć można odpryski farby. Nieostre krawędzie i niejednolita grubość warstwy malarskiej (widoczne zgrubienia w lewym górnym i prawym dolnym rogu) wskazują na użycie gęstej farby. Na zagruntowany w taki sposób obszar naniesione zostały odręczne napisy [fig. 2]. Ich opracowanie pod każdym względem kontrastuje z wykonaniem białego pola – tekst zapisany został przy pomocy cienkiego, spiczastego pędzla pozwalającego nałożyć delikatną warstwę czarnej farby, pismo jest swobodne, ale równe (z drobnym wyjątkiem) i precyzyjnie rozmieszczone w polu. Wyróżnić można dwie części napisu, które rozplanowane są symetrycznie względem osi wznoszącej, w równych odstępach od krawędzi. Tekst rozpoczynający się w lewym górnym rogu zapisany został w dwóch wierszach wyrównanych z lewej strony, z których pierwszy tworzy jedno słowo zakończone kropką („Prolog.”), drugi – osiem słów podzielonych za pomocą znaków przestankowych na trzy frazy: 1. „Widzenie.”; 2. „(Wiek ostatni w Polsce)”; 3. „(Tout un siècle [fr. ‘Cały wiek’ – P. Ł.]”. Napis przebiegający wzdłuż dolnej krawędzi pola tworzą sygnatura artysty (inicjał imienia płynnie przechodzący w zapisane w pełnej formie nazwisko), data ukończenia dzieła: „1894”, oraz – po kropce – nazwa określająca miejsce jego wykonania:



2. J. Malczewski, odwrocie obrazu *Melancholia* – detal, 1890–1894, ol. pł., 139,5 × 240 cm; Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin. Fot. D. Horoszko

„Kraków”, po której ponownie umieszczona została kropka. W zapisie tym uwagę zwraca obfitość znaków interpunkcyjnych. Wprowadzona przez nie delimitacja współgra z akcentami walorowymi – intensywniejszy kolor wynikający z ponownego zanurzenia pędzla w farbie pojawia się jedynie w pierwszych literach wyszczególnionych fraz. W kontekście precyzji zapisu uwagę zwraca nawias zamykający frazę „*Tout un siècle*”. Znak ten jest koślawy: linia, zaokrąglona u góry, poniżej została załamana i niemalże wyprostowana.

Ponad białym prostokątem znajduje się niejednoznaczny rysunek stworzony z łukowatych kresek prowadzonych dynamicznie i wykonanych przy pomocy pędzla zanurzonego w czarnej farbie [fig. 3]. Rysunek ten odczytać wolno jako karykaturę-kaligram ukazujący *en face* popiersie. W centralnie umieszczonym owalu rozpoznać można głowę przechyloną nad lewe ramię. Jej skronie wieńczy beret lub mitra książęca. Na wysokości oczu rozmieszczono liczby 90 i 94, rozdzielone centralnie umieszczoną kreską dywizu, poniżej zaś namalowany został monogram składający się z umieszczonych jedna na drugiej, na pionowej osi owalu, liter „J” oraz „M”. Wygiętą w łuk belkę z szeryfem litery „J” uważać wolno za dolną linię nosa, a ozdobione szeryfami ramiona „M” – za zarys górnej wargi lub wąsów. Twarz okalają półkoliste kreski (tworzące po dwa łuki z każdej strony), które można identyfikować jako faliste włosy lub kontur dużej kryzy zakreślającej obszar między poprzeczkami blejtramu i zakrytej w centralnej partii przez białe pole.

Odwrocie obrazu stanowi hiperbolizację sygnatury. Udział autora podkreśla nie tylko dosłowna, podwójna obecność podpisu⁷, lecz również ujawnienie gestu ręki za pomocą odręcznego pisma, dynamicznego rysunku, a nawet nieprecyzyjnego zamalowania białe-



⁷ Monogram przez niektórych badaczy, m.in. T. Grzybkowską (*„Melancholia”, czyli ciężar powinności. Sytuacja artysty polskiego w końcu wieku*, [w:] *„Melancholia” Jacka Malczewskiego...*, s. 32), odnoszony jest do inicjałów Jana Matejki, ale nie należy zapominać, że „J” i „M” są literami rozpoczynającymi również imię i nazwisko Jacka Malczewskiego.



3. J. Maltzewski, odwrocie obrazu *Melancholia* - detal, 1890-1894, ol., pł., 139,5 × 240 cm; Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin. Fot. D. Horoszko

go prostokąta. Sam tytuł zajmuje w tej strukturze istotne miejsce. Umieszczony w wyróżnionym polu, między monogramem wplecionym w rysunek a podpisem przynależącym do porządku werbalnego, wreszcie jako dystych wchodzący w bezpośrednią relację wizualną z wierszem poniżej (stający się dla niego przeciwważą w białym polu), stanowi napis uwierzytelniony sygnaturą. Mimo to nie tylko używano w nim odmiennej interpunkcji w tekstach interpretacyjnych, ale został również przyćmiony przez alternatywny tytuł, pod jakim dzisiaj znamy obraz.

Melancholia

Trudno wskazać precyzyjnie zarówno moment, w którym obraz Malczewskiego zaczął funkcjonować pod nazwą *Melancholia*, jak i jej autora. Dotychczasowe ustalenia badaczy, m.in. Teresy Grzybkowskiej⁸, głoszące, że tytuł ten został nadany przez Stanisława Witkiewicza w artykule zamieszczonym w czasopiśmie „Krytyka” w 1903 r.⁹, są nieprawidłowe, gdyż obraz pokazywano pod takim tytułem już wcześniej: na wystawie w Berlinie w 1896 r.¹⁰, na ekspozycji TPSP w Poznaniu tego samego roku¹¹ oraz na prezentacji paryskiej w r. 1900¹². Można ponadto przypomnieć wypowiedź Marii Konopnickiej już z r. 1890 lub 1891 (przed ukończeniem dzieła), która podobnie jak Witkiewicz użyła terminu „melancholia”, nie odnosząc go do samego tytułu, ale włączając go w opis rozgrywającej się sceny („Melancholia otwiera okno”¹³). Geneza tytułu pozostaje niejasna. Założyć należy jednak, że Malczewski znał tę nazwę i ją akceptował, skoro przede wszystkim pod takim mianem prezentował dzieło na wystawach¹⁴. Przepuszczalnie tytuł ów mógł zostać nadany przez samego autora ze względów praktycznych: był krótszy od zawartego na odwrocie, różnił się od tytułów przypisanych przez artystę innym jego pracom¹⁵, wreszcie – był prosty do przetłumaczenia i zrozumiały za granicą. Przyczynić się do powstania takiej nazwy mógł również jednoznaczny sposób lektury dzieła pod koniec XIX w., związany z dostrzeganiem figury melancholicznej wśród przedstawionych postaci – czy zgodnie z pierwotną intencją autora, czy też nie, tego nie sposób ustalić. Prawdopodobnie aż do 1894 r. obraz nie nosił takiego tytułu, skoro Kazimierz Bartoszewicz, wymieniając oglądane przez siebie dzieła z pracowni artysty, pominął nazwę dzieła, które najbardziej go, jak sam twierdził, zainteresowało¹⁶.

Aby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego właśnie takie pojęcie przyłgnęło do dzieła Malczewskiego, należy się zastanowić nad tym, co oznaczał termin „melancholia” w XIX wieku. W wileńskim *Słowniku języka polskiego* z r. 1861 „melancholii” przypisywano dwa znaczenia: choroby, „skutkiem której napada na cierpiącego posępność, niezadowolenie, drażliwość, zamyślenie”, oraz stanu duszy „mającej upodobanie w samotności i zamyśleniu”¹⁷. Definicja ta, nieróżniąca



⁸ *Ibidem*, s. 29–32.

⁹ S. Witkiewicz, *Jacek Malczewski*, „Krytyka” 1903, z. 2.

¹⁰ Zob. J. Kotarbiński, *Wrażenia artystyczne*, „Kraj” 1896, nr 22, s. 6.

¹¹ Zob. *Wiadomości krajowe i potoczne*, „Dziennik Poznański” 1896, nr 4, s. nlb.

¹² Zob. *Wyliczenie Artystów Polskich, którzy wzięli udział w Wystawie Powszechnej 1900 r. w Paryżu*, „Świat Artystyczny” 1900, nr 2, s. 63.

¹³ Cyt. za: P. Napierała, *Wokół „Melancholii” Jacka Malczewskiego: Hyacinth Malczewski. Pictura imponderabilia*, Opole 2014, s. 32.

¹⁴ Wymienić jednak można przynajmniej dwie wystawy, na których obraz prezentowany był pod tytułem *Widzenie*, tj. ekspozycję TPSP w Krakowie w r. 1895 oraz prezentację we Lwowie w 1917 roku. Trudno stwierdzić, czy określenie owo stanowiło skróconą wersję tytułu odautorskiego, czy było, tak jak nazwa *Melancholia*, przypisane obrazowi autonomicznie.

¹⁵ W r. 1894 Malczewski malował pracę zatytułowaną *Widzenie* (dzisiaj funkcjonującą pod takim samym tytułem). Zob. K. Bartoszewicz, *Malarze krakowscy. I. Jacek Malczewski*, „Świat” 1894, nr 5, s. 232.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Melancholia*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz [et al.], Wilno 1861, s. 644.



¹⁸ W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

¹⁹ *Ibidem*, s. 135.

się znaczenie od rozumienia tego pojęcia w starożytności, wprowadza opis objawów choroby, z których najważniejszym dla ikonografii jest skłonność do zamyślenia. Jak wskazuje Wojciech Bałus w swoim transhistorycznym przeglądzie sposobów przedstawiania melancholii, skłonność ta wpłynęła na wytworzenie „figury melancholicznej”, którą charakteryzowało bezwładne ułożenie ciała oraz wsparcie opuszczonej głowy na ręce¹⁸. Chociaż zarówno Konopnicka, jak i – później – Witkiewicz bezdyskusyjnie rozpoznawali uosobienie melancholii w postaci stojącej za oknem, identyfikacja tego rodzaju nie wydaje się oczywista.

O przyjęciu takiego tytułu mógł również zdecydować nie konkretny element dzieła, ale ogólny charakter przedstawienia, cechującego się nierozstrzygalnością układu. Właśnie kategoria nierozstrzygalności została wskazana przez Bałusa jako odbicie stanu melancholicznego:

Bo melancholia świata to nic innego jak przeświadczenie o niejasności, nieczytelności, zakryciu bądź braku fundamentu, na którym wznosi się nasza rzeczywistość. Przeświadczenie to pojawia się pod postacią nierozstrzygalności, gdyż tylko wówczas odpowiada ono melancholicznemu stanowi ludzkiego ducha z charakteryzującymi go: stagnacją i dyfuzją poznawczą oraz biorącymi się stąd (bądź warunkującymi ją) smętkiem, rozmarzeniem, nudą aż do mdłości, a czasem lękiem i przerażeniem¹⁹.

Działanie farmakonu

Skomplikowana tkanka przedstawienia na licu, umożliwiająca tworzenie nieskończonej liczby opisów i stosowanie różnorodnych metod interpretacyjnych, skłaniała badaczy do nieustannego stawiania pytań o sens poszczególnych części składowych dzieła, o jego przesłanie. Biorąc pod uwagę mnogość analiz, przywoływanych kontekstów, liczbę dominant wyznaczanych przez uczonych, które miały stanowić klucz do rozwiązania zagadki, wydaje się, że wszelkie ustalenia dokonywały się jedynie w obrębie danej interpretacji. Nie dziwi zatem, że wskazówek, jak rozumieć *Melancholię*, dopatrywano się w tytułach, uwzględniając – bądź nie – ich farmakoniczny wymiar.

Niebezpieczny wpływ tytułu na obraz Malczewskiego prześledzić można na dwóch poziomach: po pierwsze, na poziomie oddziaływania na podstawowe narzędzie historyka sztuki, jakim jest opis dzieła, po drugie, na poziomie udziału w konstruowaniu sylwetki autora, zwłaszcza w tekstach związanych z ekspresyjnym stylem odbioru lub z jego współczesnymi reminiscencjami. Od lat 60. XX w. badacze przywołują oba tytuły: zarówno popularniejszy – *Melancholia*, jak i zapisany na odwrociu, lecz zyskują one w analizach różny status. Wielu autorów skupia swoje zainteresowanie wokół pierwszego

z nich, kontynuując utarty schemat. Trafnie opisała to zainteresowana Jadwiga Puciata-Pawłowska w książce wydanej w 1968 r.:

Tytuł obrazu Malczewskiego *Melancholia*, podobnie jak i tytuły wielu innych jego dzieł, nie tłumaczył się dość jasno; był zagadkowy, prowokował interpretatorów i krytyków do snucia różnych domysłów, do wysuwania rozmaitych propozycji co do rozumienia treści przedstawionych przez malarza²⁰.

Autorka przytoczonego cytatu należy również do pierwszych historyków sztuki, którzy zwrócili uwagę na obecność autografu artysty na odwrocie. Trzeba zaznaczyć, że przywołany przez nią zapis różnił się pod względem interpunkcji i syntaktyki od oryginalnego, a prezentował się następująco: „Prolog widzenia (*Wiek ostatni w Polsce – Tout un siècle*)”²¹. W tej redakcji usunięte zostały kropki i dwukropek, jeden nawias objął wcześniej rozdzielone człony, a słowo „widzenie”, pierwotnie w mianowniku, podane zostało w dopełniaczu i rozpoczęte od małej litery.

Błędny zapis pokutował również w późniejszych analizach i charakteryzował się redukcją znaków przestankowych lub ich ujednoczeniem, co prowadziło do przekształcenia relacji między wyrazami i dalej – do zmiany wydzźwięku całości²². Chociaż w zmienionej w stosunku do pierwotnej formie, tytuł ten został włączony do dyskursu i zyskał w nim prominentne miejsce:

Minęło całe stulecie – nie trzeba przecież przypominać, jaki jest **prawdziwy** tytuł analizowanego przez nas płótna. „Wiek ostatni w Polsce” to nie tylko kres dziejów, ale przede wszystkim „wiek, który przeminął”, będący prologiem, zapowiedzią tego, co nadejdzie, a wiara w moc czynu tworzącego dzieje, wprawdzie sfalsyfikowana i podważona, jest nadal, choćby w tej ułomnej postaci, w *Melancholii* obecna²³.

Tytuł „prawdziwy”, ponieważ uwierzytelniony poprzez sygnaturę, włączony więc został do dyskursu jako ślad niespodziewanie odkryty przez historyków sztuki.

Konstruowanie opisu

Faramakoniczne oddziaływanie tytułu na opis widoczne jest na trzech poziomach. Po pierwsze, na poziomie rozstrzygnięć ikonograficznych. Po drugie, opisu nastroju, jaki buduje obraz. Wreszcie, na poziomie dostrzeganych związków między strukturą tytułu a strukturą dzieła. Dla obu pierwszych poziomów szczególnie wyraźny był wpływ tytułu nadanego przez krytykę i właśnie z przełomu XIX i XX w. pochodzą pierwsze przykłady włączania tego określenia do opisu. Biorąc pod uwagę przedstawioną przeze mnie historię nazwy *Melan-*



²⁰ J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968, s. 80.

²¹ *Ibidem*, s. 72.

²² Choć interpunkcja wydaje się niewiele znaczącym elementem pisma, to poza delimitowaniem i modulowaniem strumienia mowy wyznacza również stosunki między wyrazami. Ponadto, podobnie jak znaczenia słów, jest zmienna historycznie, dlatego wprowadzanie zmian w jej zakresie wymaga ostrożności. Odniesienie napisu z odwrotu do obowiązujących wówczas zasad (przedstawionych we wprowadzonym do galicyjskich szkół podręczniku A. Małeckiego *Gramatyka języka polskiego mniejsza, dla użytku gimnazjów i szkół realnych ułożona* [Warszawa 1863, s. 268-271]) ujawnia nieco odmienne wykorzystania np. dwukropka. W tytule odautorskim może on sugerować zarówno podrzędną, dookreślającą funkcję wyrażen zamkniętych w nawiasach w stosunku do pierwszej frazy, jak i relację równorzędną.

²³ W. Okoń, „*Melancholia*” – kilka pytań do..., [w:] „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego..., s. 73; podkreśl. P. Ł.



²⁴ Pomijam wypowiedź Konopnickiej, gdyż powstała przed ukończeniem dzieła.

²⁵ S. Witkiewicz, *Przedmowa: Jacek Malczewski*, [w:] *Jacek Malczewski. Dzieła*, red. P. Skoczek, Warszawa-Proszówki 2012, s. 12.

²⁶ L. Piniński, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne” 1925, nr 5, s. 206.

²⁷ Zob. A. Pieńkos, *Widma w pracowni na przestrzeni wieków. Garść uwag około „Melancholii” Malczewskiego*, [w:] *„Melancholia” Jacka Malczewskiego...*, s. 52.

²⁸ Zob. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Jacek Malczewski – życie i twórczość*, Kraków 2008, s. 18.

²⁹ Zob. T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 30–31.

³⁰ J. Wałek, *Przyczynki do „Melancholii”*, [w:] *„Melancholia” Jacka Malczewskiego...*, s. 42.

³¹ A. Jakimowicz, *Z problematyki twórczości malarskiej Jacka Malczewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 4, s. 152; cyt. za: P. Juszkiewicz, *op. cit.*, s. 16. Wcześniej L. Piniński (*op. cit.*, s. 206) odnosił tytuł do „myśli o bezskuteczności ludzkich walk i zabiegów”.

³² A. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 152.

cholia, za najstarszą próbę rozpoznania ikonograficznego przy jej pomocy należy tekst Witkiewicza zamieszczony w albumie wydanym w 1905 r.²⁴, w którym malarz stwierdza: „Za oknem [...] pracowni, przez które dostaje się światło, widać głowę otuloną w czarną płachtę i rękę trzymającą się ramy okna – to Melancholia”²⁵. Analogicznej identyfikacji dokonuje Andrzej Pieńkos w referacie wygłoszonym w 2007 r.: „Melancholia – czarna postać kobieca stojąca na progu pracowni”. Podane przez krytyka i badacza szczegóły dotyczące wyglądu tej postaci, takie jak czarna chusta, oraz jej usytuowania w przestrzeni obrazu nie stanowią silnych przesłanek dla rozpoznania, dlatego interpretowana jest ona przez innych autorów jako „przeznaczenie” czy siła „fatalna”²⁶, Śmierć²⁷, Polonia²⁸, wreszcie – *alter ego* artysty²⁹. Kolejni uczeni, m.in. Janusz Wałek, upostaciowienie tytułowej melancholii dostrzegali w malarzu, który, zadumany, przestał malować ledwo naszkicowany obraz wsparty na sztalugach³⁰. Odmiennym wariantem było wskazanie na pesymistyczny wydźwięk dzieła, „narzucający się nastrój daremności dążeń, niemocy”³¹ – nastrój melancholiczny. Diagnoza ta wynikała z dostrzeżenia nierozstrzygalności układu i wspomnianego zatarcia granic, ale również połączona była najczęściej z innym rozpoznaniem ikonograficznym implikowanym przez tytuł odautorski. Traktowano go dosłownie, zwłaszcza jego dwa ostatnie człony, uważane przez interpretatorów za wzajemnie się dopełniające. „Wiek ostatni w Polsce” i, jak głosi francuski napis, „cały wiek” zostały według badaczy odzwierciedlone w tłumie postaci między malarzem a kobietą opartą o okienny parapet. Dzięki uwzględnieniu autografu z odwrocia m.in. dla Andrzeja Jakimowicza temat obrazu:

mimo niecodziennego, metaforycznego potraktowania jest jasny. Jest nim widzenie, obraz niepodległościowych dążeń i walk kilku pokoleń Polaków na przestrzeni stulecia. Artysta sam dopowiedział, co jest tematem dzieła, wypisując na odwrocie: „Prolog widzenia / wiek ostatni w Polsce. *Tout un siècle*”. Treścią obrazu [...] jest tragizm niespełnienia owych wolnościowych dążeń³².

Przekształcenie dwóch pierwszych członów w formę rzeczownika z przydawką dopełniaczą „Prolog widzenia” przez historyka sztuki prowadzi do dwóch wniosków: po pierwsze, że następujący człon określa ową treść widzenia (w domyśle: „widzenia” autora obrazu), po drugie, że *Melancholia* jest jedynie wstępem do większego programu malarskiego – stanowi to dodatkową przesłankę dla łączenia tego płótna z późniejszymi dziełami Malczewskiego, zwłaszcza z *Błędnym kotem*. Kilka lat później uwagi Jakimowicza podchwyciła i uzupełniła Puciata-Pawłowska:

Wyobraźnia podsuwa mu [tj. malarzowi siedzącemu z lewej strony pola obrazowego – P. Ł.] wizję dramatycznych zmagania kilku pokoleń Polaków, którzy walczyli o wyzwolenie ojczyzny. Pojawiają się tu więc kosynierzy kościusz-

kowscy, uczestnicy walk napoleońskich, zgrupowani wokół purpurowego sztandaru, powstańcy z roku 1863, dzieci chwytające za broń, starcy już tylko w modlitwie szukający ratunku i ukojenia, kobiety pogrążone w rozpacz³³.

Również postaci skrzypka i malarza znajdujące się z prawej strony pola obrazowego interpretowane są w perspektywie klęsk w. XIX – są to bowiem według badaczki „zagubione talenty wiejskich skrzypków i malarczyków”³⁴.

Wtórnie jej Agnieszka Ławniczakowa, która precyzuje ów „cały wiek”: tłum stanowi syntezę stulecia 1794–1894 (rok ukończenia obrazu) i zawiera odniesienia do „Konstytucji 3 maja, przez racławickie kosy, po lata własnej pracy [Malczewskiego – P. Ł.] nad obrazem”³⁵. Historiozoficznej interpretacji tłumowi wymyka się wiele szczegółów, takich jak błazeńska laska i krucyfiks znajdujące się w pobliżu geometrycznego centrum pola obrazowego, czy interakcje między postaciami, na które zwróciły uwagę analizy hermeneutyczne³⁶.

Swoją ślad tytuł odcisnął również na warstwie językowej opisu i na jego strukturze. „Poetyka” tytułu: inwersja w sformułowaniu „Wiek ostatni w Polsce”, wprowadzenie francuskiego wyrażenia wraz z historiozoficzną perspektywą, do jakiej owo wyrażenie skłania, sugerują wagę przedstawionej sceny. Być może z tego powodu część badaczy poddaje się w opisach patetycznemu nastrojowi, a język deskrypcji bliski jest stylom stosowanym przez krytyków przełomu XIX i XX wieku. Przykład stanowią liczne hiperbole i przestawnie w opisie Puciaty-Pawłowskiej³⁷, literackie stopniowanie napięcia u Wałka czy złożone porównania i probabilistyczne wyrażenia w deskrypcji Grzybkowskiej³⁸. Wszystkie te środki upodabniają przywołane teksty do literackiego nurtu metod krytycznych³⁹.

Oddziaływanie tytułu na strukturę jest bardziej złożonym zjawiskiem. Wiąże się z dostrzeżeniem przez badacza podobieństwa między trójczłonową budową tej wersji (należy zaznaczyć, że dwa ostatnie człony traktowane były nierozłącznie) a kompozycją dzieła. Szczególnie dobitny przykład stanowi analiza Małgorzaty Sobieraj z 1998 r., w której autorka prowadzi czytelnika w następujący sposób:

zatrzymajmy się najpierw nad umieszczonym przez artystę na odwrociu płótna napisem: „Prolog. Widzenie. Wiek ostatni w Polsce (*Tout un siècle*)”, który przecież nie tylko rozwija tytuł [mowa o tytule *Melancholia* – P. Ł.], ale mówi coś także o budowie dzieła. Uświadamia, że składa się ono z trzech, wzajemnie powiązanych, ale dających się wyróżnić części, że jest hierarchicznie uporządkowane⁴⁰.

Kontynuację takiego myślenia odnaleźć można w późniejszych analizach⁴¹, wśród których na szczególną uwagę zasługuje tekst Pawła Napierały z 2014 r. – według niego bowiem trójczłonowy tytuł może wskazywać na trzy warstwy znaczeniowe, które skrywa obraz⁴². Dla obojga przywołanych badaczy słowa tworzące tytuł stanowią tropy,



³³ J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 72.

³⁴ *Ibidem*, s. 72.

³⁵ A. Ławniczakowa, „*Melancholia*” – „Wyzwolenie”, [w:] „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego..., s. 66.

³⁶ Zob. S. Czekalski, *Hermeneutyka „Melancholii”, czyli przypowieść o powstaniu malowanych przeciw obrazowi*, [w:] „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego...; W. Suchocki, *Melancholia. Protokół oględzin*, [w:] „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego...

³⁷ Zob. np.: „siła jakaś niewidzialna pcha je ku oknu”, „kobiety pogrążone w rozpacz” (J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 72).

³⁸ Przykłady rozbudowanych porównań i prób wnikania w psychikę bohaterów: „Z kolei malarz [...] [m]a zamknięte oczy i także jest powalony jasnością, niczym Szawel”; „Nawet postać kobiety za oknem personifikująca marzenia artysty czy też jego zbolełą duszę nie śmie zanurzyć się w zalaną słońcem przestrzeń. Jakież obawy malarza powstrzymują?” (T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 31).

³⁹ Zob. D. Wasilewska, *op. cit.*, s. 150–157.

⁴⁰ M. Sobieraj, „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego, „*Folia Historiae Artium*” t. 4 (1998), s. 275.

⁴¹ Warto przywołać analizy T. Grzybkowskiej (*op. cit.*) i J. Wałka (*op. cit.*) wygłoszone podczas konferencji w Rogalinie.



⁴² P. Napierała, *op. cit.*, s. 89.

⁴³ M. Sobieraj, *op. cit.*, s. 286.

⁴⁴ Zob. D. Wasilewska, *op. cit.*, s. 175–183.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 158.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 158–174.

podpowiedzi, niejako sygnowane przez artystę. Zdaniem Napierały tytuł naprowadza na interpretację dzieła w odniesieniu do XIX-wiecznej historii Polski, stanu polskiego malarstwa (obraz Malczewskiego jako krytyczne spojrzenie na ówczesne problemy artystyczne) oraz cyklu życia ludzkiego. Sobieraj dostrzega tryptykową strukturę płótna, którego każda z części opowiada odmienną historię, określaną przez jeden z członów tytułu: „tworzenie obrazu w perspektywie historii malarstwa” zamknięte jest pod pojęciem „prologu”, dzieje autora ukazane w perspektywie żywotów najznamienitszych artystów odpowiadają „widzeniu”, wreszcie ostatni człon określa przebieg jednego wieku w Polsce w perspektywie historii powszechnej⁴³. Badaczka opisuje obraz, wyodrębniając z jednolitego tłumu mniejsze grupy, porównuje „kadry”, które można wydzielić z kompozycji. Wielowątkowa, rozbita struktura dzieła znajduje, zdaniem Sobieraj, odzwierciedlenie w złożonym tytule.

Konstruowanie sylwetki autora

Warto rozwinąć pozostawioną dotąd na boku kwestię zależności opisów dokonywanych przez historyków sztuki od stylów odbioru i metod charakterystycznych dla krytyki XIX i XX w., ponieważ kwestia ta wiąże się z drugim obszarem farmakonicznego oddziaływania tytułu: z wpływem na sposób konstruowania sylwetki artysty-autora. Zgodnie z badaniami Wasilewskiej wyróżnić można cztery zasadnicze formy, z których dwie kładą nacisk na subiektywne odczucia odbiorcy (krytyczny impresjonizm i literacki styl odbioru), a pozostałe – ekspresyjny oraz symboliczny styl odbioru – podkreślają postać autora, choć każda w innym celu. Styl ekspresyjny łączy się z próbą wniknięcia w duszę twórcy, aspiracją zrekonstruowania jego stanów psychicznych, które doprowadziły do konkretnej postaci dzieła⁴⁴. W przeciwieństwie do niego, symboliczny styl odbioru traktuje obraz nie jako efekt emocji targających artystą, lecz jako „przedstawieniową materializację idei”⁴⁵, zawartą przezeń w pracy intencjonalnie. W stylu owym kreator jawi się jako ten, kto może zobaczyć więcej, zajrzeć pod to, co na powierzchni⁴⁶. Przypatrując się opisom dokonywanym przez historyków sztuki, dostrzec można reminiscencje wspomnianych tendencji. Przegląd tekstów poświęconych *Melanchoлии* pozwala wyznaczyć dwa sposoby konstruowania sylwetki twórcy, zarówno w tekstach poświęconych jedynie analizie obrazu, jak i obszerniejszych, w jakich deskrypcje płótna włączane są w prezentację biografii artysty. Pierwszy z nich, który może być wiązany z ekspresyjnym stylem odbioru, kreuje autora jako „dziecko Saturna” – człowieka zadumanego, wstrząsanego głębokimi emocjami. Drugi natomiast, będący w pewnym stopniu kontynuacją symbolicznego stylu odbioru, buduje wizerunek artysty, jaki określić można mianem „poeta doctus”. Wizerunek ten zakłada chłodny, krytyczny dystans

malarza wobec dziejów własnej ojczyzny. Oczywiście granice między wyróżnionymi sposobami kreacji twórcy są umowne, a obie perspektywy mieszają się ze sobą.

Tradycja przypisywania autorowi obrazu stanu melancholiznego jest bardzo długa. Łączy się nie tylko z nadaniem pracy tytułu *Melancholia* oraz z próbami wyjaśniania jej w kontekście tytułu i na odwrót, lecz także z przekonaniem o głębokim związku emocjonalnym i intelektualnym malarza z jego dziełem. W kontekście ekspresyjnego stylu odbioru działalność artystyczna wiązana była z wydatkowaniem energii, ale i z rozładowywaniem napięcia. Doskonale pokazuje to fragment tekstu Jerzego Kollera z 1925 r.:

Artysta przy sztalugach to Malczewski, a owa „Melancholia” to nie ta figura w kirach, oparta o uszak okna pracowni, ale ta jego męka natchnienia, co nie jest w stanie środkami malarskimi wypowiedzieć tego wszystkiego, co „pomyśli głowa” i, dodajmy, parafrazując słowa poety, co przecierpiało serce⁴⁷.

Podobną narrację odnaleźć można ponad 40 lat później w tekście Puciaty-Pawłowskiej, w którym autorka nie tylko diagnozuje u artysty przypadłość urodzonych pod znakiem Saturna, ale też próbuje scharakteryzować rodzaj tej „choroby”. Wyróżniając melancholię egocentryczną i ogólnonarodową, wnioskuje:

Tu nie chodzi o smutek melancholizny jednostki – Malczewski w koncepcji swego dzieła przekracza kategorie osobistej tragedii, własnego smutku, przeżywa je jak Polak, jak romantyk, przez pryzmat dramatu ojczyzny – i to właśnie stanowi o wyjątkowości i odrębności tej koncepcji⁴⁸.

W celu uzasadnienia dokonanego rozpoznania historyczka sztuki sięga ponadto do źródeł, odnajdując w jednym z listów skargę Malczewskiego na melancholizny smutek, jaki go dręczy⁴⁹. W późniejszych tekstach odwołania do biografii artysty, charakterystyczne dla ekspresyjnego stylu odbioru, są mniej oczywiste. Przypisanie konkretnego stanu autorowi dzieła nie odbywa się w sposób bezpośredni. Zamiast tego czytelnikowi prezentowany jest ciąg analogii pozwalających dokonać odpowiedniej transpozycji, np.: malarz na obrazie – Jacek Malczewski; ukazane wewnątrz pracowni – rzeczywista pracownia artysty. Egzemplifikację może stanowić analiza Wałka wygłoszona podczas konferencji w Rogalinie⁵⁰. W tekście, poruszającym w sposób dogłębny wiele wątków, badacz zestawia, akapit po akapicie, opis mężczyzny siedzącego beczynnym przed ledwo rozpoczętym obrazem z opisem przełomu w rozwoju artystycznym Malczewskiego. W zakończeniu swojego tekstu autor wprost określa postać przed sztalugami jako *porte-parole* samego twórcy, a temat obrazu wyznacza na dwóch poziomach: ogólnego kryzysu w Polsce i kryzysu polskiego plastyka. Podobnie jak Puciata-Pawłowska, wyróżnia Wałek dwa rodzaje melancholii (choć przy pomocy innych kryteriów) i je-



⁴⁷ J. Koller, *Jacek Malczewski, 1854–1925. Próba charakterystyki*, Warszawa-Poznań 1925, s. 16.

⁴⁸ J. Puciata-Pawłowska, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 84.

⁵⁰ J. Wałek, *op. cit.*



⁵¹ *Ibidem*, s. 42.

⁵² W. Okoń, *op. cit.*, s. 73.

⁵³ Zob. A. Ławniczakowa, *op. cit.*

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ W. Okoń, *op. cit.*

⁵⁶ P. Juskiewicz, *op. cit.*, s. 14.

den z nich – melancholię pobudzającą do czynu – przedstawia jako diagnozę stanu, który „spowodował” powstanie omawianego dzieła⁵¹.

Poczucie konieczności podjęcia działania przypisywane jest Malczewskiemu również ze względu na drugi tytuł, a zwłaszcza jedno jego słowo: „Prolog”. Z uwagi na obecność tego wyrazu w wyinterpretowanym przesłaniu płótna odnajduje się iskrę nadziei. Doskonale ilustruje to przywoływany już cytat:

Minęło całe stulecie – nie trzeba przecież przypominać, jaki jest prawdziwy tytuł analizowanego przez nas płótna. „Wiek ostatni w Polsce” to nie tylko kres dziejów, ale przede wszystkim „wiek, który przeminął”, będący prologiem, zapowiedzią tego, co nadejdzie, a wiara w moc czynu tworzącego dzieje, wprawdzie sfalsyfikowana i podważona, jest nadal, choćby w tej ułomnej postaci, w *Melancholii* obecna⁵².

Pojęcie prologu pozwala łączyć badaczom przełom w wymiarze jednostkowym z wymiarem ogólnonarodowym, co znajduje uzasadnienie w ideach historiozoficznych charakterystycznych dla końca XIX wieku⁵³. W tekstach podtrzymujących pewne cechy krytyki związanej z ekspresyjnym stylem (jak np. w referacie Ławniczakowej wygłoszonym podczas rogalińskiej sesji⁵⁴ czy w przywołanym właśnie artykule Okonia⁵⁵) szerokie odniesienia do dzieł literackich z okresu romantyzmu i Młodej Polski służą przedstawieniu schematów ideowych, którym Malczewski, jako człowiek swojej epoki, musiał się mimowolnie poddawać. Zarówno termin „melancholia”, jak i „prolog” stanowią dla historyków sztuki ślady świadczące o podjęciu – przez artystę – skonwencjonalizowanej retoryki.

W odmienny sposób kreują wizerunek Malczewskiego teksty kontynuujące styl symboliczny. O ile poprzednio omówione budowały wizję malarza targanego emocjami, o tyle artykuły należące do drugiego nurtu prezentują twórcę stojącego niejako ponad epoką. Postać wykształconą, zdolną do zdystansowanego i krytycznego spojrzenia na minione dzieje. Uformowany w dyskursie wizerunek mistrza dokładnie opisuje Juskiewicz:

Malczewski [...] to przede wszystkim malarz-literat, w którego twórczości dominuje idea, intelektualna spekulacja, treść, które Malczewski usiłuje przekazać, używając malarskich środków⁵⁶.

W tej perspektywie słowo „Prolog.” nabiera odmiennego niż wcześniej znaczenia. Nie jest ono związane z przełomem-kryzysem na poziomie indywidualnym lub narodowym, który dotyka artystę i zmusza do ustosunkowania się wobec niego, ale przełomem-zacznem, czyli świadomym obraniem przez malarza nowej drogi. W tym wymiarze obraz spełnia podwójną funkcję: osądu i manifestu. Po pierwsze, stanowi rozliczenie przeszłości, „dedykowany przemijającemu wiekowi, jest dramatyczną refleksją na temat stulecia niewoli,

przebranych powstań, zesłań”⁵⁷. Użyte w tym zdaniu przez Stefanię Krzysztofowicz-Kozakowską słowo „refleksja” doprecyzowane zostaje dalej jako „artystyczne rozliczenie narodowej martyrologii”⁵⁸ – obiektywny osąd ostatniego wieku w Polsce. W tym kontekście znaczenia nabiera termin „Widzenie:”, który można odnieść do analitycznego przyglądania się kolejnym tragicznym wydarzeniom symbolizowanym przez ściśle rozplanowane postaci tworzące tłum przedstawiony na obrazie.

Bardziej emocjonalną ocenę dziejów przypisuje Malczewskiemu Grzybkowska, zwracając uwagę na ostatni z nawiasów zawartych w tytule: „Brzmiące jak wykrzyknik słowa »Cały wiek« [...]. Cały wiek – to znaczy już dosyć. Tak długo!”⁵⁹. W tej perspektywie obraz staje się manifestem wyrażającym niezgodę na to, co było do tej pory, i prologiem rozpoczynającym nową, patriotyczną misję.

W optyce świadomego konstruowania patriotyzmu w powiązaniu z tytułem *Melancholia* rozpatrywał dzieło Piotr Piotrowski. Przykładając do płótna Malczewskiego matrycę psychoanalityczną w klasycznym wydaniu, tj. odwołując się do poglądów Sigmunda Freuda dotyczących melancholii i żałoby, dokonał analizy ówczesnego polskiego społeczeństwa oraz konkretnej jednostki – artysty. Wnioski wysunął następujące:

Utrata niepodległości pociągała za sobą kryzys tożsamości, gdyż wraz z likwidacją niepodległego państwa w końcu XVIII wieku naród utracił szacunek dla własnego „ja”. Rozwój nacjonalizmu więc wynikał z zakwestionowania własnej wartości, co z kolei stanowiło skutek utraty obiektu uczuć, niepodległości. Kolejne powstania, a wraz z nimi kolejne klęski, funkcjonowały w tym mechanizmie jak wspomniane przez Freuda jątrzenie rany. *Melancholia* Jacka Malczewskiego zatem to stan **świadomości tego procesu, rozumienia mechaniki tworzenia i funkcjonowania uczuć narodowych** – narodowego narcyzmu. Zdaje się ona odsłaniać kryzys tożsamości narodu polskiego⁶⁰.

Poprzedzający to podsumowanie wnikliwy opis struktury dzieła, spinający dotychczasowe ustalenia badaczy, kreuje wizerunek artysty jako obserwatora rzeczywistości, który podkreślając własną rolę w obrazie (Piotrowski przywołuje tytuł odautorski, ale i zwraca uwagę na obecność twórcy w świecie przedstawionym, w kilku odsłonach), wskazał na swój zdystansowany stosunek do dzieła. Kluczowe argumenty związane są ze stolikiem znajdującym się w prawym dolnym rogu obrazu oraz z tytułem odautorskim. Obecność stolika historyk sztuki tłumaczy w sposób następujący:

To stolik, można rzec, autora dzieła; [...]. Wygląda na to, że malarz (Jacek Malczewski) stoi przed obrazem i przygląda mu się niejako naszymi oczami, przygląda się własnej „wizji”, jakby ją fotografując [...]⁶¹.



⁵⁷ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *op. cit.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 31–32.

⁶⁰ P. Piotrowski, *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950*, „Artium Quaestiones” 2004, nr 15, s. 101; podkreśl. P. Ł.



⁶¹ *Ibidem*, s. 100.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ J. Derrida, *Parergon*, przeł. A. Rączka, przekład poprawiła i przygotowała do druku I. Lorenc, „Sztuka i Filozofia” t. 10 (1995), s. 9.

Tytuł odautorski pozwala zaś badaczowi spleść wszystkie wcześniejsze obserwacje i ostatecznie uwiarygodnić Malczewskiego jako myśliciela zdolnego zajrzeć pod podszewkę rzeczywistości:

Ten niejako realny artysta [jego obecność implikuje stolik – P. Ł.], którego oczyma my, widzowie, spoglądamy na wizję „wieku ostatniego w Polsce”, ma swoje *alter ego* w postaci siedzącego po lewej stronie płótna, rozmyślającego malarza. Ważne jest to, że on nie maluje; raczej widzi bądź ma wizję – widzi historię, którą dopiero później zmaterializuje w obrazie. Widząc ją jednak, zaczyna rozumieć procesy historyczne, a zwłaszcza ten jeden – sens historii Polski⁶².

Podsumowanie

Koncentrując się na problematyce tytułu, Derrida w książce *Prawda w malarstwie* z r. 1978 zadał następujące pytania:

Co się dzieje, gdy nadajemy tytuł „dzieła sztuki”? Jaki jest *topos* tytułu? Czy zawiera się on w dziele sztuki i gdzie mianowicie? Na brzegu? Poza brzegiem? Na wewnętrznej ramie? W jakimś „ponad-brzegu” [*un par-dessus bord*], do wewnątrz, pomiędzy domniemane centrum w obwód lub między to, co obramowane, a to, co obramowuje? [...] czy tytuł wpływa na **wewnętrzną** przestrzeń „dzieła”, wpisując w całość objaśnienia określające, które nie narzucają się dłużej dziełu i konstytuują tytuł, w rzeczywistości umiejscawiając go?⁶³

Topos obu tytułów płótna Malczewskiego wydawać się może jasno określony. Wszak pierwszy z nich został zapisany bezpośrednio na materialnym nośniku obrazu, drugi zaś jest odseparowany od niego – funkcjonuje jedynie w inwentarzach. Oba wszakże są równie silnie powiązane z obrazem. Oba, świadomie lub poza świadomością interpretatora, włączają się do procesu percepcji. Stanowią wiedzę uprzednią wpływającą na rozpoznania ikonograficzne, na sposób postrzegania struktury dzieła, a także intencji i postawy autora, wreszcie – na język opisu. Na przykładzie przedstawionej historii tytułów widać także arbitralną pozycję odbiorcy względem dzieła, gdy korzystając z tytułu jako swoistego klucza do wyjaśnienia znaczenia obrazu, stosuje widz odmienny niż oryginalny zapis interpunkcyjny, przekształcając relacje między wyrazami; ujednoznacznia słowa, włączając je w dowolne konteksty, zatracając bądź wydobywając brak tożsamości pojęć i zapisu. Tytuł jest stosowany jako pomagające interpretatorowi odczytać i zrozumieć dzieło sztuki lekarstwo pomimo jego skutków ubocznych: silnego zawężenia pola widzenia odbiorcy.

Słowa kluczowe

Jacek Malczewski (1854–1929), tytuł, farmakon, ślad, sygnatura, interpretacja

Keywords

Jacek Malczewski (1854–1929), title, pharmakon, trace, signature, interpretation

References

1. **Balus Wojciech**, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
2. **Bartoszewicz Kazimierz**, *Malarze krakowscy. I. Jacek Malczewski*, „Świat” 1894, nr 5.
3. **Derrida Jacques**, *Farmakon*, [w:] *idem, Pismo filozofii*, wybór, przedm., przeł. B. Banasiak, Kraków 1992.
4. **Derrida Jacques**, *Parergon*, „Sztuka i Filozofia” t. 10 (1995), przeł. A. Rączka, przekład poprawiła i przygotowała do druku I. Lorenc, „Sztuka i Filozofia” t. 10 (1995).
5. **Koller Jerzy**, *Jacek Malczewski, 1854–1925. Próba charakterystyki*, Warszawa–Poznań 1925.
6. **Kotarbiński Józef**, *Wrażenia artystyczne*, „Kraj” 1896, nr 22.
7. **Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania**, *Jacek Malczewski – życie i twórczość*, Kraków 2008.
8. „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego. *Materiały seminarium Instytutu Historii Sztuki UAM i Muzeum Narodowego w Poznaniu, Rogalin, 17–18 grudnia 1998*, red. **P. Juszkiewicz**, Poznań 2002.
9. **Napierała Paweł**, *Wokół „Melancholii” Jacka Malczewskiego: Hyacintho Malczewski. Pictura imponderabilia*, Opole 2014.
10. **Piotrowski Piotr**, *Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950*, „Artium Quaestiones” t. 15 (2004).
11. **Piniński Leon**, *Wystawa zbiorowa prac Jacka Malczewskiego*, „Sztuki Piękne” 1925, nr 5.
12. **Puciata-Pawłowska Jadwiga**, *Jacek Malczewski*, Wrocław 1968.
13. **Sobieraj Małgorzata**, „*Melancholia*” Jacka Malczewskiego, „Folia Historiae Artium” t. 4 (1998).
14. **Wasilewska Diana**, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013.
15. *Wiadomości krajowe i potoczne*, „Dziennik Poznański” 1896, nr 4.
16. **Witkiewicz Stanisław**, *Przedmowa: Jacek Malczewski*, [w:] *Jacek Malczewski. Dzieła*, red. P. Skoczek, Warszawa–Proszówki.
17. *Wyliczenie Artystów Polskich, którzy wzięli udział w Wystawie Powszechnej 1900 r. w Paryżu*, „Świat Artystyczny” 1900, nr 2.

Paulina Łuczak, MA, paulina.luczak@amu.edu.pl, ORCID: 0000-0003-1782-7189

Graduate of the Institute of Art History at Adam Mickiewicz University. Under the guidance of Prof. Dr. habil. Piotr Korduba, she is preparing a doctoral dissertation on the idea of aesthetic education in the Grand Duchy of Poznań. Her academic interests include 19th c. painting, drawing, visual text, art criticism, art education.

Summary

PAULINA LUCZAK (Adam Mickiewicz University, Poznan) / Title as pharmakon. The story of the titles of Jacek Malczewski's painting known as *Melancholia*

The article is based on an analysis of critical and academic texts from the field of art history concerning the painting completed in 1894 by Jacek Malczewski and known as *Melancholy*. It presents the story of the name under which the work currently functions and of the multi-part authorial title inscribed on the back of the canvas. Through this analysis, she brings out the pharmaconic relationship between the knowledge of the interpreter (critic or art historian) of the title and the reception of the work, which implies, among other things, the influence of the form and meaning of the title on the construction of the description and on the interpretation.